العنوان: المسرح وتفعيل ممارسة حقوق الإنسان
المصدر: مؤتمر حقوق الإنسان التحديد .. والتبديد - رؤى تربوية
الناشر: جامعة القاهرة - معهد الدراسات التربوية
المؤلف الرئيسي: الملط، عزة حسن محمد
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2004
مكان انعقاد المؤتمر: القاهرة
الهيئة المسؤولة: معهد الدراسات التربوية - جامعة القاهرة
الشهر: يوليو
الصفحات: 411 - 432
رقم MD: 46426
نوع المحتوى: بحوث المؤتمرات
قواعد المعلومات: IslamicInfo, EduSearch
مواضيع: المناهج ، المسرح، حقوق الإنسان، الوعي الثقافي، حقوق الطفل، حقوق المرأة، التنشئة الاجتماعية، النمو النفسي
رابط: http://search.mandumah.com/Record/46426

المسرح وتفعيل ممارسة حقوق الإنسان

إعـــداد

د. عزة حسن محمد الملط

كلية التربية النوعية - قسم الإعلام التربوى

جامعة طنطا

المسرح وتفعيل ممارسة حقوق الانسان

د. عزة حسن محمد الملط

المسرح المعاصر وتعليم حقوق الانسان

مـــا من شك ان الفن على وجه العموم، والمسرح بصفة خاصة له اكبر الأثـــر فـــي نفس الإنسان لما يحمله من رسالة موجهة، لا تخاطب عقل وذهن المتلقـــي فحســب؛ وإنما تلعب أيضا على أوتار مشاعره ومخاطبة وجدانه. مما يجعل له أكبر الأثر في توجيه وتعليم الآخرين .

وعـــندما يذكر لفظ "تعليم" بالنسبة للمسرح. فكثيرا ما يتبادر للذهن أنه خـــاص فقط "بمسرحة المناهج" وتعليم المناهج الدراسية، ولكن ترى الباحثة أن المســـرح منذ نشأته عند اليونان كان يحمل توجها تعليميا، وذلك لأنه قد خرج مـــن عـــباءة الاحـــتفالات الدينية، ليقدم مسرحيات مأخوذة من أساطير دينية، كمســـرحية "أوديب"، و "انتيجون"، و "إلكترا" وغيرها من المسرحيات التي تؤكد على معنى القيم الأخلاقية والمبادئ الدينية في ذاك الوقت .

ومع تطور الشكل المسرحي، والقضايا المختلفة. أصبح المسرح يناقش قضـــايا ومشـــكلات واقعية اجتماعية، وسياسية واقتصادية وغيرها، لا بغرض الســـخرية والـــنقد فقـــط وإنما بغرض تحفيز المتلقي على تغيير تلك الأوضاع ومجابهتها .

فلقـــد أصـــبح الفكـــر عنصـــرا أساســـيا في المسرح الحديث، فلم تعد التراجـــيديا الحديـــثة تســـعى إلـــى مخاطبة العاطفة الانسانية، بغرض تخليص المـــتفرج مـــن مركـــبات القلق والرعب التي تستقر في أعماقه بإثارة عاطفتي الشفقة والخوف، بقدر ما تسعى إلى مخاطبة عقل المتفرج لإثارة وازدياد ادراكه ووعـــيه فقـــد أصبحت " مهمة الدراما الحديثة (تثـــقيفية) بالمعنى الواسع لهذه الكلمـــة، أنهـــا تثـــير عـــن طريق الفهم والكشف والوقوف على الحقائق، عقل المشـــاهد وحسه، فالشخصيات في الدراما الحديثة تحمل رغبة الإنسان، ارادته، طموحه، تجاه قوانين المجتمع وتقاليده الأخلاقية، فيخرج المتفرج من المسرح، وقد تكونت لديه أحكام جديدة". (١)

ولقـــد ظهـــر هـــذا النوع من الدراما التي تناقش موضوعات مرتبطة بقضـــايا العصـــر ومشـــكلاته، عند العديد من الكتاب أمثال " هنريك إبسن " و " جـــورج بـــرنارد شو " و " بيراندللو " و " جان بول سارتر " و " ألبير كامي " ،

---

(١) احمـــد العشـــري: الـــبطل الحديث في المسرح المعاصر، مجلة المسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، العدد الثالث، أغسطس ١٩٨١، ص ٧٧.

وكل من اصطلح علي تسمية مسرحه بالمسرح الذهني أو الفكري الذي تحول فيه الصراع من صراع مادي عاطفي إلي صراع فكري ذهني يناقش حقوق الانسان وانسانيته بصفة عامة، فعلي سبيل المثال، أصبحت شخصية "نورا" في مسرحية "بيت الدمية" للكاتب المسرحي "هنريك إبسن" رمزا للدفاع عن حقوق المرأة وحريتها، فقلد أحدثت "بيت الدمية" رجة ذهنية في الغرب كله، ثم في سائر أنحاء العالم بعد ذلك، لقد نبهت المرأة إلي حقوقها، وأشعرتها بكرامتها"(١)

فلم تعد شخصية البطل في المسرحية الحديثة تصارع من أجل نيل المكانة البطولية الخاصة التي يستحقها، وإنما أصبحت تصارع من أجل الحفاظ علي الكرامة الانسانية وحقوقها، فالبطل الحديث هو "بطل وجودي، وهو أيضاً ثوري تقدمي، يكافح، ليس من اجل ذاته فحسب، وإنما من أجل شروط اجتماعية جائرة"(٢) وعلى هذا فقد أصبحت الشخصيات في المسرحية الحديثة تمثل الإنسان العادي بكل ما فيه من خير وشر، وسمات انسانية عامة تتفاعل بكل ما فيها مع وضعها، والظروف التي تحياها .

ويأتي عمق الشخصية ودرجة إقناعها نتيجة صراعها داخل الموقف الذي تحياه، ورغم أنها تعاني صراعا خاصا بها، تفرضه ظروف خاصة بها فقط، فإنها في الوقت نفسه تمثل الصراع الإنساني عموما . فعلى سبيل المثال، يذهب "محمد غنيمي هلال" في نظرته التحليلية لمسرحية "سجناء التونا" لجان بول سارتر، إلي أنه رغم أن المسرحية تناقش تعذيب

الأسرى أثناء الحرب العالمية الثانية، فإنها تصور أزمة من أزمات الضمير العالمي، وأزمة الضمير هذه إنسانية الطابع، فسارتر يصور فيها موقفا حيويا، تتمثل فيه أهم قضايا العصر، في جوانبه النفسية الدقيقة واتجاهاته الانسانية العامة، وفيه تبدو الصورة مروعة، لأنها صورة العصر بآثامه، وشروره وأطماعه، وهو يرمي من وراء ذلك أن يخز الضمير العالمي، عله أن يوقظ فيه بقية من وعي .(٣)

وعلى هذا النهج يبرز لنا "جان بول سارتر" موقفه من الإحتلال الألماني لوطنه في مسرحية "الذباب" ومسرحية "موتي بلا قبور"، وموقفه من اضطهاد الرجل الأمريكي الأبيض للزنوج في مسرحية "المومس الفاضلة" ورغم

---

(١) دريني خشبة / " هنريك إبسن وأعظم ثورة اجتماعية في التاريخ الحديث"، مجلة الكاتب، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، العدد الثامن، القاهرة، نوفمبر ١٩٦١، ص ٨٤.

(٢) رياض عصمت: البطل التراجيدي الحديث في المسرح العالمي، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٨٠، ص ص ٩٨: ٩٩.

(٣) محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت ١٩٧٥، ص ٢٣.

وراجع أيضاً، تعليقه في كتاب، ما الأدب، تأليف جان بول سارتر، ترجمة وتعليق محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت ١٩٨٤، هامش ص ٢٥٠.

تعرضـه لقضايا مرتبطة بمشكلات وطنه وعصره، الا انه يرتفع من الذاتية إلى العالمية عن طريق تعرضه لمعنى الكرامة الإنسانية وحريتها .

فعلى سبيل المثال، يتعرض سارتر في مسرحية "المومس الفاضلة" إلى حق تعبير الإنسان عن رأيه، رافضا خداع الشعارات والألفاظ والعبارات الرنانة، التي أثرت على " ليزي " بطلة المسرحية، وجعلتها تشهد زورا على "الزنجي" المتهم في قضية قتل افراد الشعب الامريكي: -

ليزي: خدعوني بأمهاتهم العجائز، ذوات الشعر الأبيض، وبأبطال الحرب، وبالأمة الأمريكية، لكنني فهمت الآن، ولن أدعهم يخدعونني، بعد ذلك .. سأفتح الباب وسأقول لهم .. اجبرتموني على أن أشهد زورا .. ولكني أقسم بالله العظيم انه لم يفعل شيئا.(١)

وتناقش مسرحية "العادلون" (١٩٤٩) للكاتب المسرحي"ألبير كامى"، قضية مهمة من قضايا حقوق الانسان، وهي ان الثورة والتمرد من أجل الحرية ومقاومة الاستبداد لا يمكن أن تكون على حساب الأطفال والأبرياء، حيث يرفض أحد أفراد المقاومة، نسف عربة 'الدوق' الظالم المستبد، ذلك لأنه وجد بها طفلين، وهو يقول مدافعا عن الكرامة الانسانية والشرف الإنساني.

كاليايف: لن أقوم بصفع وجوه أخوتى من اجل مدينة بعيدة، لست واثقا من وجودها .. قتل الأطفال يتنافى مع الشرف، واذا حدث يوما وأنا حي، وكان على الثورة ان تخالف الشرف، فإنني اتحول عنها.(٢)

مما سبق يمكن القول أن المسرح قد ناقش العديد من مشكلات وقضايا حقوق الانسان مثل حقوق المرأة، وحق إبداء الرأي،واتجه إلى تعليم الناس وتوعيتهم بمعنى الكرامة الإنسانية المتمثل في ادانة تعذيب الأسرى، وإدانة التفرقة العنصرية، وإدانة الاغتيالات التي قد تزهق ارواح الأبرياء، مهما كان الهدف نبيلا، وغيرها من القضايا التي تؤكد كرامة الإنسان وحقوقه وإنسانيته.

فما أحوجنا في هذه الأيام، لهذا النوع من المسرحيات التى تتناول تلك القضايا الفكرية الحية، والتي تؤكد أن التاريخ يعيد نفسه، ولكن بتنويعات

---

(١) جان بول سارتر: المومس الفاضلة. ترجمة. عبدالمنعم الحفني. مطبعة الجبلاوي. (ب/ت)، ص٤٨

(٢) البير كامى: العادلون، ترجمة: نسيم محرم، ريمون فرنسيس، الدار القومية، القاهرة، سلسلة المسرح العالمى، العدد السابع، ١٩٦٥، ص ٩٧.

مختلفة. فالظلم باق ببقاء الإنسان، ولكن مجابهة الظلم والدفاع عن الكرامة الإنسانية وحقوقها باق أيضا ببقاء الإنسان.

ورغم ان فكرة "حقوق الإنسان" لم تكن متبلورة بالشكل الواضح كما في هذه الأيام، إلا أنه يمكن القول أن الكاتب المسرحي المعاصر كان يهدف من وراء نقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية إلي تعليم الجمهور وتوعيته بحقوقه الانسانية، ومن ثم تغيير تلك الأوضاع، وذلك عن طريق تعاطف الجمهور مع شخصيات المسرحية، سواء كانت إيجابية أم سلبية، فعن طريق عجز الشخصيات ومعاناتها وسلبيتها، يدرك المتفرج مدى الآلام التي تعانيها الشخصية، ومما يزيد إدراكه لحقيقة آلامه، ويدفعه إلي الرغبة في التغيير، كما تعد الشخصية الإيجابية، بكفاحها وإرادتها وثورتها "نموذجًا" يقدمه الكاتب لمعنى الكرامة الإنسانية، فيثير بداخل المتفرج معنى الكرامة الإنسانية وقيمها.

ويرى البحث هنا ضرورة التعرض لشكل آخر من أشكال تعليم حقوق الانسان، شكل لا يعتمد علي تعليم الجمهور عن طريق تعاطفه مع القضية والشخوص، بقدر ما يعتمد علي تعليم الجمهور عن طريق مخاطبة عقله وذهنه ومن ثم حثه علي إعمال ذهنه في الربط والتحليل والاستنتاج والاستدلال بدلا من الاندماج والاستغراق في معاناة الشخصيات وصراعها، مما يحقق الهدف التعليمي الذي نادى به المؤلف والمخرج المسرحي "برتولد بريخت".

ــ إن مفهوم "المسرح التعليمي" والذي ارتبط ارتباطا وثيقا بحقوق الإنسان، قد ارتبط هذا المفهوم "بنظرية المسرح الملحمي "للكاتب والمخرج الألماني" برتولد بريخت " (١٨٩٨ – ١٩٥٦) الذي بدأ شاعرا وناقدا للأوضاع السياسية والاجتماعية، وساخراً من "الطبقة البرجوازية" بكل معاييرها وأساليبها .

ولقد نادى "بريخت" بضرورة وجود مسرح يقوم علي توعية الطبقة العاملة الكادحة بموقفها ومصيرها وحقوقها، تلك الطبقة البسيطة التي لا تملك إلا قدراً بسيطاً من الثقافة والوعي والاجتماعي والسياسي .

ومسرح بريخت قد ناقش العديد من القضايا التي تدور حول حقوق الانسان وإنسانيته، حيث تدور مسرحية "الاستثناء والقاعدة" (١٩٣٠) حول استغلال الطبقة الرأسمالية للطبقة العاملة، كما تناقش مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" (١٩٥٤) استغلال ملاك الأراضي للمزارعين، وفي مسرحية " الأم الشجاعة" (١٩٤٢) يدين بريخت الحروب ويعكس ما تحدثه من إهدار لإنسانية الإنسان، وغيرها من الموضوعات التي تنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية، والتي تناقش حقوق الإنسان وكرامته .

ورغم أن تلك الموضوعات ليست بجديدة علي المسرح، حيث إنه – كما سبق القول – يهدف إلي توعية المتفرج وتعليمه، إلا أن "بريخت" قد استخدم في ذلك شكلاً جديدا علي مستوى النص والعرض، شكل "تعليمي" علي حد قوله، ولكنه تعليمي بكل الوسائل التي تجعل من المشاهد مشاركاً بشكل إيجابي وفعال في العرض المسرحي، لا عن طريق المشاركة العاطفية، وإنما

عـن طـريق المشاركة الفعلية، وذلك من خلال "صدمة" المفترج ودهشته التي تجعلـه يعـيد الـنظر في البديهيات والأوضاع المسلم بها، فيخرج من المسرح ليقول، علي حد تعبير "بريخت":

"لم أكن أظن ذلك، لا يجوز ذلك، هذا واضح كل الوضوح، هذا لا يصدق يجب أن يتوقف". (١)

لذلـك نـادى "بريخت" في معظم كتاباته النظرية، والتي تشكل نظريته في " المسـرح الملحمـي " بضـرورة تعليمـية المسرح، ومن ثم فقد جدد القواعد والقوانيـن التي تحكم نظريته والتي تقوم في أساسها علي مبدأ "التغريب" (٢) أو "كسـر الإبهـام" بغرض إيقاظ وعي المتلقي ومن ثم تعليمه، فعلى سبيل المثال، اسـتخدام بريخـت فـي مسـرحية "الاسـتثناء والقاعدة" والتي تعد من انضج مسرحياته التعليمية بإجماع النقاد، استخدم فيها معظم الطرق الملحمية التعليمية التي تهدف إلي "كسر الإبهام "فقد " أحل الحدث في مكان بعيد، واستعمل طريقة المشـاهد القصـيرة، والتغيـيرات المفاجئة للمكان، والتغريب بادخال الأغنية، وبتوجـيه الحديث المباشر إلي الجمهور، وهذه المسرحية، لا تكشف عن فكرة، بقـدر ما تصف طبيعة تصرف المجتمع الرأسمالي، لتدفعنا إلي الحكم عليه قبل أن نغادر قاعة المسرح " . (٣)

وبريخـت يستخدم في مسرحه الأسلوب التجميعي للأحداث والمواقف حتى يجعـل المتلقي يعمل ذهنه في المقارنة والربط والتحليل والاستنتاج والاستدلال بـدلا مـن الاندمـاج والاسـتغراق في معاناة الشخصيات وصراعها فقد قام " باستخدام الوسائل السينمائية المستحدثة، وبسرد الحقائق التاريخية التسجيلية، وبـتقديم أحـداث متـباعدة زمنيا تعرض في نفس الوقت، واستخدام الفانوس السـحري لعـرض صور فوتوغرافية للشخصيات الحقيقية، وتزويد المشاهدين بمعلومات وعناوين مكتوبة علي لافتات تشرح أجزاء الحبكة " . (٤)

وقـد انسحب هذا الشكل التجميعي علي عناصر العرض الأخرى، حيث كان يجمـع بيـن الملابس الواقعية إلي جانب الملابس التاريخية والأقنعة الغريبة، واستخدام أسلوب التمثيل الواقعي إلي جانب التمثيل المبالغ فيه، هذا إلي جانب

---

(١) بـرتولد بريخت: "مسرح تسلية – أم مسرح تعليم". ترجمة يسرى خميس. مجلة المسرح والسينما. العدد ٥٨. القاهرة. المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. ديسمبر ١٩٦٨، ص ٣٦.

(٢) راجـع، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي. ترجمة: د. جميل نصيف. بيروت – لبنان. عالم المعرفة، (د/ت) ص ١٤٣.

(٣) سعد أردش: "الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت". مجلة المسرح. العدد ٢٤. القاهرة. وزارة الثقافة والإرشاد القومي. فبراير ١٩٦٤، ص ١٠٥.

(٤) أحمد عثمان: "قناع البريختية ". مجلة فصول. العدد الثالث. القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. إبريل – مايو – يونيو ١٩٨٢، ص ٧٨.

وراجـع أيضا، أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي. القاهرة. الهيئة العامة للكتاب. ١٩٨٩. ص ص ٧٩: ٩١.

توجه الممثلين بالحديث المباشر للجمهور ومناقشته، علاوة علي خروج الممثلين ودخولهم من صالة الجمهور في بعض الأحيان، وجلوسهم بين صفوف المتفرجين في أحيان أخرى .

كما عمد بريخت علي ترك مصادر الضوء مكشوفة في مسرحه، واستبدال الإضاءة الموحية بالإنارة العامة البيضاء، كل هذا من أجل تحقيق حالة "مسرحة المسرح"(١) والتي تجعل من المشاهد يشعر دائما أنه موجود في مسرح، ومن ثم يدعوه إلي إعمال ذهنه وعقله ويحثه علي تكوين رأي موضوعي، فيما يراه أمامه من أحداث ومشكلات مجتمعه التي يحياها .

ويمكن القول أن أسلوب مسرح بريخت التعليمي، على مستوى النص والعرض، كان يسعى بكافة الوسائل إلي مخاطبة الطبقة العاملة الكادحة المطحونة من أجل توعيتها بواقعها المؤلم، وحثها علي التمرد علي ذلك الواقع والسعي إلي تغييره.

وترى الباحثة أن بريخت هنا يعمل علي تفعيل ممارسة حقوق تلك الطبقة داخل العرض المسرحي نفسه، وذلك عن طريق ممارسة أول حق لها وهو التفكير بموضوعية في أوضاعها والخروج بحكم موضوعي لأسباب وملابسات واقعها المؤلم ومن ثم تصبح قادرة علي معرفة حقوقها والمطالبة بها.

ويرى البحث هنا ضرورة الإشارة إلي أن تقنيات مسرح بريخت التعليمي والتي تهدف إلي المشاركة الايجابية للجمهور، قد لاقت صدى عند جمهور الاطفال، حيث اهتم بريخت بتقديمها لجمهور الأطفال، وذلك من خلال مسرحية "قائل نعم" والتي اقتبسها عن المسرحية اليابانية "تانيكو"، وقد عرضت لأول مرة في برلين " باسم أوبرا مدرسية " ١٩٢٩ ولحنها "كورت فيل"، وقد أضاف إليها بريخت، بعد مناقشة تلاميذ المدارس، مسرحية مضادة، اسماها "قائل لا" واستغنى فيها عن التقليد القديم الذي كان يقضي بالتضحية بالبطل الصبي .(٢)

ونلحظ هنا استجابة جمهور الأطفال (*) لهذا النوع من المسرحيات الذي يحثهم علي التفكير والمناقشة وإبداء الرأي ونلحظ ايضا احترام "بريخت"

---

(١) انظر، برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، سبق ذكره، ص ص ٢٥٣: ٢٥٤.

(٢) راجع، عبد الغفار مكاوي: مقدمة مسرحية "الاستثناء والقاعدة، ومحاكمة لوكولوس"، ترجمة وتقديم: عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية، عدد ٦، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥، ص ١٢.

(*) قدم المسرح القومي للطفل، مسرحية " أوبرا نعم ولا " وهي مأخوذة عن مسرحية بريخت "القائل نعم والقائل لا"، ترجمة: ليلي جاد، إعداد شوقي خميس، اخراج: السيد راضي، وقد لاقي العرض استجابة بالغة من جمهور الأطفال، راجع: شوقي خميس، مسرح الطفل - اراء وتجارب، القاهرة، وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ص ١٥١: ١٥٦.

لراي جمهور الاطفال، وتعديل نهاية المسرحية بناء على آرائهم. وهو ما سوف نجد له صدى واسع في مسرح الأطفال على نحو ما يستعرض البحث .

المسرح وحقوق الأطفال

مع بداية القرن العشرين، وظهور العديد من النظريات النفسية والتربوية، احتل الطفل مكانة خاصة في تلك الدراسات، حيث إن طفل اليوم هو رجل المستقبل ومن ثم اتجهت الدراسات والأبحاث نحو تحقيق بناء شخصية سوية سليمة، تستطيع أن تدرك واجبها وحقوقها حتى تصبح فعالة في المجتمع من حولها .

ونظرا لاهتمام دراسات علماء النفس بتكوين شخصية سليمة للطفل، فلم تقتصر حقوق الطفل لديهم علي حق الطفل في المسكن والملبس والمأكل والتعليم، وانما تطرقت إلي ما هو أعمق وأدق من ذلك وهو حق الطفل في اللعب، وحقه في تفريغ شحناته العاطفية الجامحة والمكبوتة، وحقه في إبداء الرأي، وحقه في إدراك ومعرفة العالم من حوله، والذي يتسع خارج حدود الأسرة .

وقد كان لمسرح الطفل نصيبا كبيرا من البحث والدراسات حول أهميته في تكوين شخصية الطفل المعرفية والنفسية علي حد سواء. فعلاوة علي ما يجلبه المسرح للطفل من سعادة وسرور وتشويق ينتج عن رؤيته المواقف والأشخاص والحواديت مجسده أمامه. إلى جانب السرور الناتج عن ميله الفطري إلي التمثيل والغناء والرقص وكل عناصر التشويق والتسلية التي يقدمها فن المسرح، فان المسرح يعد وسيلة فعالة لتقديم المعلومة، نظرا لتعاطف الأطفال مع الشخصيات التي غالبا ما تجسد المثاليات، وتستأثر بمشاعرهم من خلال موضوع المسرحية الذي يتصارع فيه الخير والشر، فمعظم مسرحيات الأطفال تتناول بشكل أو بآخر القيم الأخلاقية والمثاليات كالبطولة، والإخلاص، والصدق، والعدالة، والأمانة، وحق الآخرين، والكرامة وغيرها من الموضوعات التي تشكل بنائه المعرض والثقافي، ورغم أن مسرح الطفل لم يقتصر علي تقديم موضوعات تهدف إلي تعليم الطفل القيم والمبادئ الأخلاقية، فقد تطرق إلي مناقشة موضوعات سياسية واجتماعية خاصة بواقعه من أجل توعيته بحقوقه وتثقيفه – كما سيتعرض البحث – رغم ذلك، فان البحث هنا لا يقف عند حدود مناقشة فاعلية المسرح كوسيلة لتعليم حقوق الطفل، وانما يتطرق البحث إلي الوظيفة المزدوجة لمسرح الطفل، حيث ترى الباحثة أن مسرح الأطفال يحمل علي عاتقه عبئا أكبر قدرا وأكثر أهمية من مسرح الكبار

في مجال حقوق الانسان، ذلك لما يحمله من مسؤولية مزدوجة وهي تكوين شخصية سوية تدرك حقوقها وواجباتها من جانب، ومن جانب آخر تقديم موضوعات اجتماعية وسياسية وثقافية من أجل توعية الطفل وتعليمه. وإذا كان مسرح الكبار يناقش قضايا حقوق الإنسان من اجل إيقاظ وعي المتفرج

الكبير وحثه علي تغيير أوضاعه، فإن مسرح الأطفال يأخذ علي عاتقه مسؤولية أكبر وهي البناء والتوعية .

المسرح وحق الطفل في تيسير المناهج الدراسية:

منذ بداية القرن العشرين، اتجه التربويون وعلماء النفس الي اهمية استخدام المسرح في المدارس، وظهرت العديد من الدراسات التى تبحث في استخدام الخبرة الممسرحة في المدارس كأسلوب للتدريس، وذلك لما يتميز به الفن المسرحي من إمكانات تجعله قادراً علي استيعاب معظم جوانب المعرفة المتعلقة بالتعليم، إلي جانب إشباع الجانب الترفيهي لدى جمهور الأطفال والنشء، مما يجعل المعلومة تصل إليهم في بساطة ويسر، وعلي هذا تؤكد تلك الدراسات(١) علي الدور الإيجابي للمسرح، وأهميته في تيسير المناهج الدراسية واستيعابها بالنسبة للتلاميذ، وذلك في مختلف المواد والعلوم، كالدين والتاريخ والجغرافيا واللغة، والإلقاء والموسيقى وغيرها، هذا إلي جانب الدور الفعال في تنمية شخصية التلاميذ ونموهم العاطفي والانفعالي، ذلك لما يقدمه لهم المسرح المدرسي من قدرة علي المواجهة . والمشاركة الإيجابية، والبعد عن الانطواء، والتعاون مع زملائهم، وكل ما يحقق ذواتهم كأفراد لهم فرديتهم واستقلالهم رغم انصهارهم في المجتمع المدرسي .

والجدير بالذكر هنا أن الاهتمام بحق الطفل في تيسير المناهج الدراسية يرجع إلي بدايات القرن الثامن عشر، حيث تأثرت مدام "جيلنيس"، مربية أبناء الدوق "شارتر" بباريس، تأثرت بأفكار "جان جاك روسو" ونظرياته الثورية المتعلقة بحقوق الطفل، فقد كانت تؤمن بضرورة النظر إلي الأطفال باعتبارهم أفرادا مستقلين، وبأهمية دراسة احتياجاتهم العقلية والروحية.

هذا إلي جانب ايمانها – كمربية ومعلمة في المقام الأول – بأن المعلومة لابد وأن تصل إلي الطفل في بساطة وسلاسة ومن ثم فقد أقامت عروضا مسرحية يشارك فيها تلاميذها الأمراء الصغار، ولقنتهم حقائق عن الاكتشافات العلمية بواسطة مسرحيات، كما علمتهم مبادئ الأخلاق بطريقة الكوميديا القصيرة، واستعانت باللوحات الزجاجية التي تعرض بالفانوس السحري في

(١) علي سبيل المثال، راجع:

١ – أ.ج بيرتون: التمثيل في المدارس، ترجمة: رياض عسكر، سلسلة الألف كتاب، العدد ٦٠٩، القاهرة، الهيئة العامة للكتب والاجهزة العلمية، ١٩٦٦ .

٢ – فرانك م. هوايتنج: المدخل الي الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ١٩٧٠، ص ص ٤٢٣: ٤٣٧.

٣ – رزق حسن عبد النبي: المسرح التعليمي للأطفال – مسرحه المناهج، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

٤ – ثامر مهدي: في المسرح المدرسي، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد ٤٦٥، بغداد، العراق، دارة الشؤون القانونية، ١٩٨٥.

تدريس مادة التاريخ، وقد أعادت تأليف الكتب المدرسية ومسرحتها فقد ألفت أربعة مجلدات بعنوان "المسرح التعليمي" خلال عامى ١٧٧٩ - ١٧٨٠، ولقد لاقت رواجا كبيرا، وترجمت إلى ست لغات .

وبينما ترى "وينفريد وارد" أن نظريات مدام "جيلنيس" التعليمية كانت سابقة لعصرها حتى أنها تستحق أن يطلق عليها "رائدة التعليم التقدمي"، ذلك لشدة ايمانها بأن الدراما تفتح مجالات واسعة للتدريب الأخلاقي.(١)

يرى البحث أنها تستحق هذا اللقب، لا لأنها استخدمت الدراما في مجال التعليم فحسب، وإنما لأنها كانت تهتم بأن يقدم الأطفال العروض المسرحية بانفسهم، ويقومون فيها بالغناء والرقص والأداء التمثيلي بغية تعليمهم عن طريق المشاركة الايجابية. وهو ما اتجهت إليه الدراسات الحديثة في أهمية استخدام الدراما في التعليم، حيث إنها تجمع بين أسلوبين من أهم الاساليب التعليمية، وهما الممارسة الفعلية والملاحظة .

أما الممارسة الفعلية فتقوم على عملية "تمثيل الأدوار" أو اعادة تمثيل الأدوار. فالسمة " الرئيسية والمتكررة في كل الدراما المدرسية هي أنها تعتمد أساسا على قيام الأطفال بالتصبير في ادوار أو مواقف خيالية أو مرسومة، وتعتمد عملية التصبير على التمثيل، وتعني قيام البعض بقفزة خيالية من وضعهم او دورهم الحقيقي إلى أوضاع أو أدوار أخرى مقترحة".(٢)

فعن طريق التمثيل يقوم التلاميذ بالمشاركة الإيجابية في تمثيل المعنى واستكشافه، فيكون التلميذ بمثابة وسيط لذاته يقوم باكتشاف المعنى وتحليله عن طريق التفاعل الاجتماعي والعاطفي مع الموقف الذي يقوم بتمثيله.

أما الملاحظة وهي اسلوب تعليم شئ جديد بملاحظة شخص آخر يقوم به فهي فى النشاط المسرحي يقوم بها جمهور المتفرجين. ولأن المشاركة كأسلوب تعليمي أقوى وأشد تأثيرا من الملاحظة فقد سعت الدول المتقدمة كبريطانيا والولايات المتحدة وروسيا وكندا إلي الخروج من المفهوم التقليدي للتعليم الذي يعني إيصال المعرفة (المنهج الدراسي) عن طريق التلقين والقاء المحاضرات الى المفهوم الأشمل والذي " يتضمن استغلال الطاقة الكامنة عند الطفل لتمكينه من المشاركة، وبالتالي اكتشاف ذاته وتنمية خياله ومواهبه"(٣) .

ولم يتوقف هذا عند حد الطالب المؤدي داخل العمل، وإنما تطرق إلي محاولة إقحام الطالب المشاهد في العمل المسرحي بشكل أو بآخر، ذلك حتى

---

(١) وينفريد وارد: مسرح الأطفال. ترجمة: محمد شاهين الجوهري، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦. ص ٧، وراجع، نفسه. ص ص ٤: ١٠. ص ٧٤، ١٥٢ .

(٢) ليـن ماكر يجور، ماجي تيت، كن روبنسون: " تقرير عن التعليم من خلال الدراما " ترجمة: علا عز الدين حمودة. مجلة المسرح، العدد الثالث عشر، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٦ .

(٣) محمود الشنيوي: " ملحوظات حول المسرح التربوي ". مجلة عالم الفكر. المجلد الثامن عشر. العدد الرابع. الكويت. وزارة الاعلام الكويتية. ١٩٨٠، ص ١٥٩ .

يحصلوا على أفضل النتائج المرجوة معتمدين علي تزاوج أسلوب الملاحظة والممارسة في التعليم .

فقد كانت هناك محاولات عديدة تهدف إلي إشراك جمهور الطلبة في العمل المسرحي. ففي مطلع ١٩١٨ اقترح أول ممثل لحكومة الشعب في روسيا والمسؤول عن التربية والتعليم "أناتولي لوناتشارسكي" Anatoli Lumatschazski برنامجا تربويا فنيا لقسم مسرح الطفل في وزارته. ومن بين مقترحاته، أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة فعالة لتدريس المناهج، والمواد الدراسي للتلاميذ، وأهمها مادة الثقافة العامة والتاريخ والجغرافيا واللغة المحلية الوطنية، كما نادى بضرورة ألا يمثل التلاميذ في المسرح المدرسي لأنفسهم في قاعات الدرس فحسب، وإنما يقيموا عروضاً متكاملة، يقومون فيها بالتعاون بينهم علي تصنيع المستلزمات الفنية المسرحية الهامة، والتي يتطلبها عرضهم، بأيديهم كالديكور والإكسسوار والمناظر والملابس.[١]

وقد حذا حذوه العديد من المهتمين بمسرح الطفل المدرسي في مختلف البلاد.[٢] وذلك عن طريق إشراكهم في تصنيع المستلزمات الفنية المسرحية بأيديهم كالديكور والإكسسوار والمناظر والملابس، أو عن طريق إقامة المناقشات والأسئلة علي الطلاب قبل أو بعد العرض حول العمل ككل من قصة وتمثيل وديكور وملابس، أو حتى قطع التذاكر، وحتى وإن كانت العروض المقدمة يقوم بها جهات متخصصة فقد يسمح للأطفال بزيارة الممثلين في حجراتهم، أو علي خشبة المسرح كما يسمح لهم بمشاهدة كيفية تصنيع الديكور والملابس .

مما سبق يمكن القول أن الدول المتقدمة، والتي تسعى إلي خلق مجتمع واع فعال، قد وجدت في المسرح مجالا خصبا في تيسير عمليات التعليم للطفل، ذلك لأنها اهتمت بحقوق الطفل واعترفت به كشخصية مستقلة له ميوله ورغباته وإمكاناته التي تختلف عن غيره من الأطفال، مما يؤكد علي أن المعلومة التي تصل إليه عن طريق التلقين لا تعطي نفس أثر المعلومة التي يكتشفها هو بنفسه، فالتلقين يفترض أن العقول تستوعب بنفس الدرجة، بينما الممارسة تفجر الطاقات الإبداعية المختلفة والتي تساعد علي اكتشاف مواهب الطفل وقدراته العقلية والمعرفية، ومن ثم كان اهتمام الدراسات النفسية والتربوية بالوقوف علي رغبات الطفل وميوله واتجاهاته وإمكاناته العقلية

---

(١) محمد عبد المعطي: مجالات التجريب في مسرح الطفل، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٨، ص ٩ .

(٢) راجع، عبد التواب يوسف: المسرح المدرسي والجامعي "، مجلة المسرح، العدد العاشر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابريل ١٩٨٢، ص ٣٦ .

والنفسية في كل مرحلة عمريه بغية الوصول إلي الشكل المسرحي المناسب لكل مرحلة والذي يحقق اكبر قدر ممكن من الأهداف التربوية والعقلية المرجوة .

المسرح وحق الطفل في التنشئة النفسية والمعرفية السليمة:

أدى اهـتمام علمـاء النفس والتربويون بالطفل وحقه في التعبير عن مشـاعره الداخلية ورغباته المكبوتة إلي وقوف العديد من الدراسات والأبحاث عـند أهمية اللعب الايهامي التمثيلي الذي يبدأ منذ العام الأول ونصف العام عند الطفـل ويقـوم فـيه بعمليات التقليد، وتمثيل الأدوار، وتبادل الأدوار. وتمثيل المواقف المختلفة .

كمـا كان لنظرية "فرويد " في التحليل النفسي والتي تهتم بالعلاقة بين اللعـب وعملـيات التكـيف الانفعالي والعاطفي(١) أكبر الأثر في الاهتمام بلعب الأطفـال التمثيلي علي اعتبار أن "اللعب" و"التمثيل" يكشفان عن الحياة الداخلية للطفـل ويعـد إسـقاطا للرغـبات ولإعادة تمثيل الصراعات والأحداث المؤلمة والسيطرة عليها، ومن ثم يتحقق له التوازن النفسي والتكيف مع المجتمع.

وقد كان لتلك النظريات أكبر الأثر في الاهتمام بتوظيف اللعب الإيهامي التمثيلـي عـند الطفل من أجل تفجير طاقاته الإبداعية ومن أجل تنمية الجوانب النفسـية والاجتماعية لديه، وقد اطلق علي هذا النوع من اللعب مسميات عدة مـثل التمثيل التلقائي، والدراما التلقائية، والنشاط التمثيلي، والدراما الإبداعية، الدراما الخلاقة .

ويذهـب "بيتر سليد" إلي أن أي لعب لا يخلو من الشكل الدرامي الذي يعني الفعل Doing والنضال Struggling من أجل اكتشاف الحياة والنفس عن طـريق المحاولات النفسية والانفعالية، وعن طريق التدريب المتكرر، ففي لعب الأطفال توجد لحظات يقوم فيها الطفل بتمثيل الشخصيات ولحظات أخرى بتمثيل المواقف.(٢)

وتـتفق الباحـثة علي رأي بيتر سليد، الذي يرى في اللعب مهما كان نوعـه عنصراً دراميا بشكل أو بآخر ن فعلاوة علي ما يحمله اللعب من عناصر

---

(١) راجـع، سـوزانا مـيلر: سـيكولوجية اللعب، ترجمة: حسن عيسى، مراجعة محمد عماد الدين إسماعيل، سلسلة عالم المعرفة، العدد ١٢٠ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص ص ١١: ١٢.

(2) Peter Slade . Child Drama, 11th Impress ton, Hodder and Stoughton, 1980. 23-25.

(٣) راجـع، تتبع الباحثة للشكل الدرامي في اللعب عبر المراحل العمرية المختلفة، في الرسالة المقدمة مـن الباحـثة لنـيل درجـة الدكتوراه، تحت عنوان " نظرية العرض المسرحي في مسرح الطفل والمسرح المعاصرين بين اللعب والتعليم " تحت إشراف أ.د/ ابو الحسن سلام، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية قسم الدراسات المسرحية، ص ص ٨: ١٧.

الخـــيال والتخيل والتقليد ولعب الأدوار وتبادلها، فهناك أيضاً الشكل الرمزي في تمثيل المواقف والأحداث والأفعال.(٣)

ورغـــم اللعـــب التمثيلـــي هو لعب تلقائي عفوي يقوم به الطفل بنفسه ولنفسه، فقد توالت الدراسات والأبحاث التي تهدف إلي توظيف ذلك اللعب بشكل غـــير مباشـــر مـــن أجـــل الاستفادة من الأهداف التربوية والنفسية والمعرفية المـــرجوة والتـــي تخـــتلف باختلاف توجه القائمين عليه، فقد يستهدف تيسير المناهج الدراسية داخل الفصل الدراسي(١)، وقد يستهدف تكوين شخصية الطفل اجتماعيا وثقافيا ونفسياً (٢) وقد يستهدف جانب علاجي يسعى إلي علاج عيوب النطق، والانطواء، وعدم القدرة علي إبداء الرأي، والمواجهة وعدم التكيف مع المجـــتمع، هذا إلي جانب تخليص الطفل من الشحنات العاطفية المكبوتة الناتجة عن السيطرة وتسلط عالم الكبار .

وربمـــا يـــرجع الاهـــتمام باللعب التمثيلي والدراما الإبداعية في مجال الاهتمام بتكوين شخصية الطفل السليمة نفسيا واجتماعيا إلي ظهور العديد من النظريات النفســـية التي استخدمت طريقة الدراما. النفسية كأسلوب جديد في ميدان العلاج النفســـي الجماعي علي مستوى الطفل والكبير معا، واستخدام أساليب "التخيل" و"التقلـــيد" و "لعـــب الأدوار" و "تـــبادل الأدوار"، وتـــرديد الحوارات الداخلية، وغـــيرهما مـــن الأساليب التي ظهرت في نظريات مورنيو **Moreno ١٩١٩** وكـــارل روجـــرز Carl Rogers، ومـــنهج العـــلاج النفسي الجماعي باللعب.(٣) والـــذي يعتمد علي خلق المجال الذي يسمح بتحريك دوافع الأطفال كي يتعرفوا علـــي أنفســـهم وعلـــي العالم وما يؤدي إلي الكشف عن ذواتهم الداخلية وعن كراهيـــتهم ومشـــاعرهم، ويشـــبع فـــي الوقت نفسه حاجاتهم الشديدة للتقدير والاستقلال والمكانة، وممارسة الفكر والفعل المستقلين عن أي سلطة .

ورغـــم تأكيد الباحثين علي أن الدراما الإبداعية هي دراما مقصورة علي غـــرف التدريـــب أو فصـــول المـــدارس، حيث إنها تعتمد علي الأداء التمثيلي لمجموعة المشتركين دون وجود جمهور.

---

(١) حول توظيف الدراما الإبداعية في مسرحه المناهج، راجع. محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

(٢) حـــول بعـــض الدراسات التي تناولت الجوانب التربوية المختلفة للدراما الإبداعية، راجع. الزبير مهـــداد: الطفـــل والتمثـــيل. مجلة المسرح. العدد ٥١، القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. فـــبراير ١٩٩٣، ص ص ٨٢: ٨٤، وأيضـــاً راجع. محمود الشتيوي: ملحوظات حول المسرح التربوي، دورية سابقة، ص ص ١٥٣: ١٥٨ .

(٣) أنظـــر. كاميلـــيا عـــبد الفتاح: مناهج العلاج النفسي الجماعي – باللعب، القاهرة. مطبعة نهضة مصـــر. ١٩٧٤. ص ١٦؛ ص ٢٧: ٢٨، وأيضا، عبد الستار إبراهيم: العلاج النفسي السلوكي المعرفـــي الحديـــث – أساليبه وميادين تطبيقه. القاهرة. دار الفجر للنشر والتوزيع، (د/ت)، ص ص ٣٤٥: ٣٥٧، ص ص ١٨٣: ١٨٩ .

إلا أن الباحثة ترى لها صدى واسع في العرض المسرحي المحترف للطفل علي مستوى النص والعرض، وهو أيضا يسعى بشكل أو بآخر إلى تحقيق نفس الأهداف النفسية والتربوية المرجوة من استخدام الدراما الابداعية المستقلة عن العرض المسرحي .

فعلي مستوى النص، اتجه الكتاب والمؤلفين لأدب الطفل ومسرحه نحو الطفل ذاته واكتشاف قدراته الإبداعية وطاقاته الخلاقة في التعبير عن مشكلاته وقضاياه، وإعادة طرح هذه القضايا والمشكلات عبر مفردات الطفل وعالمه، إيمانا منهم بضرورة إعلان الصغار عن ذواتهم والتعبير عن أنفسهم كأسلوب نفسي تربوي مهم في تحرير الأطفال من عوامل القهر والكبت فعلي سبيل المثال يلاحظ المؤلف المسرحي "فرانز هوليه"(*) من خلال مجموعة المسرحيات التي ألفها بمشاركة الأطفال كما في مسرحية "انحطاط مدرسة في العصور الوسطى" ومسرحية "الديناصور في المدرسة" وغيرها، يلاحظ أن الأطفال لديهم قدرة كبيرة علي التعبير عن مشكلاتهم وذلك بتلقائية شديدة عبر نسيج مبدع من الواقع والخيال، يكشف عن تأثرهم بالواقع المحيط بهم من ناحية وموقفهم تجاه هذا الواقع من ناحية أخرى، فقد لاحظ أن فكرة رفضهم للنظام المدرسي الصارم، ولتسلط عالم الكبار هي فكرة متكررة في معظم قصصهم، وهو يعلق علي فكرة نسف المدرسة بالديناميت في مسرحية "الديناصور في المدرسة" قائلاً: "من المثير للاهتمام أن فكرة تفجير المدرسة، جاءت من طفلة علي قدر كبير من الرقة وجمال المظهر".

أنها طاقات مذهلة:(١) أنها طاقات الأطفال التي تظهر في اللعب، تلك الطاقات المتحررة المنطلقة التي يمتزج فيها الخيال بالواقع، تلك الطاقات التي تتفجر من خلالها دخيلة النفس فيظهر العنف والعدوان والتمرد، انه نوع من التمرد والرغبة في التحرر وتحطيم القيود التي غالبا ما يشعر بها الطفل نتيجة لأوامر الكبار وسيطرتهم، أنه نوع من التعبير الذاتي الذي يطهر النفس وينقيها من الرغبات والعواطف المكبوتة .

ويعد التراث الشعبي بحكاياته البسيطة وعالمه السحري وشخصياته الخيالية المجسدة، ومفرداته المختلفة من أغاني شعبية وأراجوز ودمى وألعاب السيرك، وخيال الظل، وصندوق الدنيا ونمر السيرك وألعابه، والمزاج الخشن، والقفز والجري والضرب والوقوع، والمفارقات الكوميدية، هذا إلي جانب "تيمة" العنف التي توجد دائما في الحكاية الشعبية من خلال الحروب والمغامرات والحيوانات الوحشية والجان وغيرها، يعد كل هذا مجالا خصبا في مسرح الطفل يحمل علي عاتقه الدور التطهيري الإيجابي حيث "أن هذا العنف يمكن أن يأخذ

(*) فرانز هوليه كاتب ولد ١٩٤٣ ويعيش في زيورخ، يهتم بالكتابة للأطفال إلي جانب الأداء التمثيلي والاشتراك في برامج الأطفال التليفزيونية .

(١) فرانز هوليه: الكتابة مع الأطفال للمسرح، ترجمة: ماجدة البحطيطي، مجلة المسرح، العدد ٨٧، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ١٩٩٥، ص ٧٨.

دورا ايجابيا تطهيريا في مسرح الطفل إذا ظهر كنوع من القصاص العادل للشر واعوانه"(٢)

وتري الباحثة أن تناول الموضوعات الخاصة بالطفل والقضايا الواقعية، عبر بيئة غريبة وأجواء متخيلة وشخصيات أسطورية مجسدة من حيوانات أو جمادات أو نباتات يعد أمرا مهما في مسرح الطفل لا يقف عند حد جذب الطفل وتشويقه والتوجه اليه بمفردات عالم الطفل واللعب، وإنما يأخذ أيضا ذلك الدور التطهيري الذي يعمل علي تفريغ الشحنات العاطفية والانفعالية المكبوتة، كما يحدث في عالم اللعب .

فعلي سبيل المثال، أعاد مسرح الشباب بميونيخ مسرحية "لا نفضل مدرسة كتلك" التي قدمها في بداية السبعينيات، وتحكي مقاومة التلاميذ ومعارضتهم لمدرس ظالم مستبد، أعادها في عام ١٩٧٥ تحت اسم "مهرج في المدرسة" فكان المهرج يقوم بعملية التمرد بدلا من التلاميذ وعلي هذا فان "المشاهدين الصغار يعرفون أن مدرسة كتلك لا يمكن أن تكون لها وجود، ومن ثم سيكون اندماجهم وتعاطفهم مع المهرجين، واللعب - كما يقال - للتنفيس وكمساحة حرة لنوع خاص من التعبير والإفصاح"(١)

ولم يتوقف ذلك الإفصاح والرغبة في تعبير الأطفال عن ذواتهم فى مسرح الطفل عند حدود تعاطفهم واندماجهم مع الشخصيات التي تمثل رموزا للتمرد ضد عوامل الكبت والقهر، أو عند حدود التعرض لموضوعات تهم الطفل وتعكس مشكلاته الواقعية وإنما تعدي ذلك ليصبح للطفل حق إبداء الرأي فيما يقدم إليه من موضوعات علي خشبة المسرح .

فقد ظهرت العديد من المحاولات التي اهتمت بإشراك الأطفال في عملية الكتابة للمسرح حيث كان المؤلفون يغيرون بعض التفصيلات في ضوء مقترحات الأطفال.(٢) ولم يكن هذا يتم علي مستوى النص فقط وإنما تطرق الى الاهتمام براي الأطفال المشاركين في العمل المسرحى أثناء البروفات والتدريبات

---

(٢) عبد التواب يوسف: الطفل العربى والفن الشعبى، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٥، ص ١٣٠.
وراجع ايضا، عبد التواب يوسف: " الادب الشعبى فى عصر التليفزيون والفضاء هل يتقبله الاطفال ويقبلون عليه "، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٤، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو. اغسطس، سبتمبر ١٩٨٨، ص ص ٣٠: ٣١.

(١) " محمد عبد المعطى: محاولات التحريب فى مسرح الاطفال، مرجع سابق، ص ٣٩.

(٢) يعقوب الشارونى: مسرح الأطفال في العالم، مجلة المسرح، العدد الثالث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس ١٩٨١، ن ص ٨٨ .

(٣) مسرحية "عصفور الجنة" تجربة مصرية سارت علي نفس النهج، إنتاج المسرح القومي للطفل، قدمت على مسرح السلام ١٩٨٩ تاليف بيومي قنديل، إخراج محمد عبد المعطي، راجع، محمد عبد المعطى: "عصفور الجنة وجائزة الدولة التشجيعية". تحقيق فاتن محمد علي، مجلة المسرح، العدد ٦٩، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٥٦.

مما ألهم القائمين علي العمل الكثير[٣] علي مستوى التمثيل وتصميم الحركة والديكور والرقصات وغيرها من عناصر العمل المسرحي .

ويمكن القول أن النظر إلي الأطفال علي أنهم فئة حرة مستقلة، لها الحق في التعبير عن ذاتها، وآرائها، لم يتوقف في الفن المسرحي عند حدود احترام آراء وافكار مجموعة الأطفال المشاركين في العمل المسرحي وتوظيفها، وإنما تخطى ذلك ليتجه نحو القطاع الأكبر وهو جمهور الأطفال المتلقين، حيث كان بعض المخرجون لا يترددون عن حذف أو إضافة بعض المقاطع بعد العروض الاولى، استناداً إلي مدى استجابة جمهور الأطفال .

كما اتجهت بعض المحاولات إلي إشراك جمهور الأطفال في العمل المسرحي مشاركة فعالة، إما عن طريق الأداء التمثيلي أو عن طريق المشاركة في الصياغة الدرامية، حيث كان يتم تعديل نهاية المسرحية أثناء العرض بناء علي رأي جمهور الأطفال[١]، كل هذا يتم أثناء العرض المسرحي الذي يتسم بدوره بمرونة تسمح بوجود مساحات من الارتجال والمناقشة والتنوع الذي يستهدف اولا واخيراً تشويق الطفل المشاهد وإثارته من اجل تحقيق القيمة التعليمية والمعرفية المرجوة من العمل الفني، تلك القيمة التي لا تقف عند حدود تعليم الأطفال المبادئ الأخلاقية والمثل العليا، وإنما تتطرق إلي مناقشة القضايا السياسية والاجتماعية والمشكلات الواقعية.

وفي هذا الصدد ترى "وينفريد وارد" أن مسرح الطفل يجب أن يتناول المشكلات الاجتماعية والسياسية الخاصة بالمجتمع، والتي تحفز المتفرج الصغير علي التفكير في مشاكل مهمة تتصل بمجتمعه كالتميز العنصري، والسلام، والديمقراطية مع مراعاة الطبيعة الخاصة جدا للأطفال[٢].

تلك الطبيعة هي التي فرضت علي مبدعو الفن المسرحي تناول تقنيات خاصة تتناسب مع ذوق جمهور الأطفال، وذلك عن طريق تناول الموضوعات الواقعية في إطار خيالي مبدع ومحاولة إشراك جمهور الأطفال في اللعبة المسرحية، وغيرها من التقنيات – كما سبق أن تناولها البحث – التي تعمل علي تزاوج عنصري المتعة والمعرفة داخل العمل الفني .

هذا التزاوج هو الذي سعت إليه مختلف الدول المتقدمة، فعلي سبيل المثال، قدم مسرح الشباب "بميونيخ" العديد من المسرحيات التي ناقشت موضوعات خاصة بالطفل وواقعه مثل موضوعات تسلط الكبار واستبدادهم، والواقع المدرسي ولم تقف هذه الموضوعات عند حد التمرد علي سلطة المدرسة

(١) مسرحية "هيا نلعب". تجربة مصرية سارت علي نفس النهج. فكرة شوقي خميس. تأليف وإخراج: كمال الدين حسين. تمثيل مجموعة شعبية دراما الطفل الخاصة بالمسرح القومي. راجع. محسن العزب: هيا نلعب مسرحية ابطالها جمهور الأطفال. مجلة المسرح. العدد ٦٣ القاهرة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. فبراير ١٩٩٤. ص ٤٣ .

(٢) وينفريد وارد: مسرح الاطفال. سبق ذكره. ص ص ١٥٢-١٥٣

والمدرسين كما في مسرحية "لا نفضل مدرسة كتلك" ١٩٧٥ – التي سبق أن أشار اليها البحث – وإنما تطرقت أيضا إلي مناقشة مشكلات الصبية، مثل مشكلات التدريب المهني، والعمالة الزائدة والبطالة[٣] وغيرها من الموضوعات التي ناقشت بموضوعية حقوق الأطفال ومشكلاتهم الواقعية عبر مواقف افتراضية خيالية تعتمد علي الفانتزيا الحرة والأسلوب التهكمي الساخر والخيال الجامح، بحيث يندمج العنصر التعليمي في العنصر الفني وليس العكس، وهو ما برع فيه "المسرح الروسي" والذي سعى إلي تقديم موضوعات سياسية واجتماعية في إطار يتناسب مع طبيعة الأطفال وميولهم "فمسرحية ملابس الإمبراطور الجديد" قد تبدو للزائر الذي يجهل الروسية، مجرد مسرحية مبدعة لقصة "هانز! أندرسون" بينما هي تفسر علي أنه لا مكان في العالم الآن للملوك، ومسرحية "الطفل الزنجي والقرد" وهي بانتومايم فكاهية مشهورة، تسخر من "التفرقة العنصرية".[١]

مما سبق يمكن القول، أنه رغم أن مسرح الطفل في أساسه يهدف إلي تعليم جمهور الأطفال وتوعيتهم بالقضايا الأخلاقية والمشكلات السياسية والاجتماعية، فإن ذوق جمهور الأطفال وطبيعته قد فرض علي مسرح الطفل تقنيات خاصة جعلت منه ليس فقط وسيلة من وسائل تأكيد حق الطفل في التعليم، وحقه في المعرفة والوعي بقضايا مجتمعه الواقعية هذا إلي جانب حقه في التسلية والترفيه، فقد أصبح مسرح الطفل ليس فقط وسيلة لتحقيق تلك الحقوق وإنما اصبح أيضا أداة من أدوات تفعيل ممارسة حقوق الأطفال داخل العرض المسرحي، مثل حق الطفل في ممارسة اللعب، وحق الطفل في التعبير عن ذاته ومشكلاته، والتعبير عن مشاعره وعواطفه المكبوتة والتمرد ضد قهر الكبار وتسلطهم، وحقه في إبداء الرأي ومن ثم حقه في التنشئة النفسية والمعرفية السليمة، حتى يصبح رجلاً قادراً علي التعبير عن رأيه والدفاع عن حقوق الإنسان بصفة عامة.

ويخلص البحث إلي أن المسرح يعد وسيلة هامة من وسائل تعليم حقوق الإنسان، ذلك لما يطرحه من قضايا ومشكلات واقعية اجتماعية وسياسية تهدف إلي توعية الجمهور وتثقيفه .

والمسرح لا يقف عند حد كونه وسيلة من وسائل تعليم حقوق الإنسان وإنما يتخطى ذلك ليصبح أداة من أدوات تفعيل ممارسة حقوق الإنسان، ذلك لما يحمله من توجه مزدوج، لا يخاطب عقل وذهن المتلقي فحسب، وإنما يلعب

---

(٣) محمد عبد المعطى: مجالات التجريب في مسرح الطفل، سبق ذكره، ص ٣٨ .

(١) ونفريد وارد: مسرح الأطفال، مرجع سابق، ص ٢٥.

أيضا علي أوتار مشاعره وعواطفه، مما يحقق نوعا من المشاركة الفعالة للمتلقي علي مستوى انفعاله بالقضية المطروحة عاطفيا وذهنيا.

ولا تقف تلك المشاركة والممارسة عند حدود الانفعال العاطفي والذهني، وإنما سعى العرض المسرحي (عند الكبار، والأطفال) إلي إشراك الجمهور في العمل المسرحي بشكل أكثر إيجابية علي مستوى القول والفعل، عبر "تقنيات" خاصة تعطي مساحات للنقد والتحليل والربط والمقارنة والاستنتاج، علي مستوى المشاركة العقلية الذهنية، ومساحات أخرى للتمثيل والارتجال والمناقشة وإبداء الرأي، علي مستوى المشاركة الفعلية الإيجابية داخل العرض المسرحي.

والمتلقي هنا يمارس المبادئ الأساسية لحقوق الإنسان داخل العرض المسرحي. وهي حق التفكير بموضوعية، وحق التعبير عن ذاته ومشكلاته، وحق إبداء الرأي .

وفي مسرح الطفل توصل البحث إلي أن مسرح الطفل لا يعد وسيلة من وسائل تأكيد حق الطفل في التعليم، وحقه في المعرفة والوعي بقضايا مجتمعه فقط وإنما هو أيضا أداة من أدوات تفعيل ممارسة حقوق الأطفال داخل العرض المسرحي، مثل حق الطفل في ممارسة اللعب، وحق الطفل في التعبير عن ذاته ومشكلاته، وحقه في تفريغ الشحنات العاطفية المكبوتة، وحقه في إبداء الرأي، ومن ثم حقه في التنشئة النفسية والمعرفية السليمة.

ثبت المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

(١) ألبير كامي: العادلون. ترجمة: نسيم محرم، ريمون فرنسيس. الدار القومية، القاهرة. سلسلة المسرح العالمي. العدد السابع، ١٩٩٦٥ .

(٢) برتولد بريخت: مسرح تسلية أم مسرح تعليم، ترجمة: يسرى خميس، مجلة المسرح والسينما، العدد ٥٨، القاهرة. المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. ديسمبر ١٩٦٨ .

(٣) ----------: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: د. جميل نصيف، عالم المعرفة. بيروت – لبنان (ب/ ت).

(٤) جان بول سارتر: المومس الفاضلة، ترجمة: عبد المنعم الحفني، مطبعة الجبلاوي، القاهرة. (ب/ت) .

(٥) ---------:ما الأدب، ترجمة وتعليق: محمد غنيمي هلال. دار العودة، بيروت ١٩٦٨.

ثانيا: المراجع:

(١) أ.ج. بيرتون: التمثيل في المدارس، ترجمة: رياض عسكر، سلسلة الألف كتاب. العدد ٦٠٩، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتب والأجهزة العلمية، ١٩٦٦ .

(٢) أحمد العشري: مقدمة في نظرية المسرح السياسي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

(٣) ثامر مهدي: في المسرح المدرسي، سلسلة الموسوعة الصغيرة. عدد ١٦٥. بغداد. العراق، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ١٩٨٥.

(٤) رزق حسن عبد النبي:المسرح التعليمي للأطفال – مسرحة المناهج: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

(٥) رياض عصمت: البطل التراجيدي الحديث في المسرح العالمي، دار الطليعة. ط١. بيروت ١٩٨٠.

(٦) سوزانا ملير: سيكولوجية اللعب، ترجمة: د. حسن عيسى، مراجعة: محمد عماد الدين اسماعيل، سلسلة عالم المعرفة، عدد ١٢٠، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ١٩٨٧.

(٧) شوقي خميس: مسرح الطفل – اراء وتجارب، القاهرة. وزارة الثقافة، البيت الفني للمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٩٥.

(٨) عبد التواب يوسف: الطفل العربي والفن الشعبي، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٥.

(٩) عبد الستار إبراهيم: العلاج النفسي السلوكي المعرفي الحديث – أساليبه وميادين تطبيقه، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع (د/ ت)

(١٠) عبد الغفار مكاوي: مقدمة مسرحية "الاستثناء والقاعدة ومحاكمة لوكولوس"، تأليف برتولد بريخت، ترجمة وتقديم: عبد الغفار مكاوي، مسرحيات عالمية، عدد ٦، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، مايو ١٩٦٥ .

(١١) فرانك م. هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف، القاهرة، وزارة التربية والتعليم، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ١٩٧٠ .
(١٢) كاميليا عبد الفتاح: مناهج العلاج النفسي الجماعي - باللعب، القاهرة، مطبعة نهضة مصر ١٩٧٤ .
(١٣) محمد حامد أبو الخير: مسرح الطفل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.
(١٤) محمد عبد المعطي: مجالات التجريب في مسرح الطفل، القاهرة، المركز القومي لثقافة الطفل، ١٩٩٨ .
(١٥) محمد غنيمي خلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت ١٩٧٥.
(١٦) ونفريد وارد: مسرح الأطفال، ترجمة: محمد شاهين الجوهري، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٦ .

ثالثا: الدوريات:

(١) احمد العشري: "البطل الحديث في المسرح المعاصر" مجلة المسرح الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الثالث، أغسطس ١٩٨٧.
(٢) أحمد عتمان:" قناع البريختية ، مجلة فصول، العدد الثالث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابريل - مايو - يونيو ١٩٨٢.
(٣) الزبير مهداد: "الطفل والتمثيل "، مجلة المسرح، العدد ٥١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير ١٩٩٣.
(٤) دريني خشبة:"هنريك ابسن واعظم ثورة اجتماعية في التاريخ الحديث"، مجلة الكاتب، المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، العدد الثامن، القاهرة، نوفمبر ١٩٦١.
(٥) سعد أردش: "الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح بريخت " مجلة المسرح، العدد ٢٤، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، فبراير ١٩٦٤ .
(٦) عبد التواب يوسف: "المسرح المدرسي والجامعي "، مجلة المسرح، العدد العاشر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ابريل ١٩٨٢.
(٧) --------"الأدب الشعبي في عصر التليفزيون والفضاء - هل يتقبله الأطفال ويقبلون عليه ، مجلة الفنون الشعبية، العدد ٢٤، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو، أغسطس، سبتمبر ١٩٨٨ .
(٨) فرانسز هوليه: الكتابة مع الأطفال للمسرح، ترجمة: ماجدة البحطيطي، مجلة المسرح، العدد ٨٧، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مايو ١٩٩٥ .
(٩) لين ماكريجور وماجي تيث وكن روبنسون: " تقرير عن التعليم من خلال الدراما " ترجمة: علا عز الدين حمودة، مجلة المسرح، العدد الثالث عشر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر ١٩٨٩.
(١٠) محسن العزب: "هيا نلعب - مسرحية أبطالها جمهور الأطفال" ، مجلة المسرح، العدد ٦٣، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فبراير ١٩٩٤ .
(١١) محمد عبد المعطي: "مسرح الطفل بين الجمالية والتربوية"، مجلة المسرح، العدد ٢١، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر، أغسطس ١٩٩٠.

(١٢) ----------: عصفور الجنة وجائزة الدولة التشجيعية "، تحقيق: فاتن محمد علـى، مجلـة المسـرح. العدد ٦٩. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس ١٩٩٤ .
(١٣) محمود الشتيوي: " ملحوظات حول المسرح التربوي "، مجلة عالم الفكر. المجلد الثامن عشر، العدد الرابع، الكويت. وزارة الإعلام الكويتية ، ١٩٨٨.
(١٤) يعقـوب الشاروني: مسرح الأطفال فى العالم "، مجلة المسرح، العدد الثالث. القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس ١٩٨١.

رابعا: المخطوطات:

- عزة حسن محمد الملط: نظرية العرض المسرحي في المسرح المعاصر ومسرح الطفـل بيـن اللعـب والتعلـيم. مخطوطة رسالة دكتوراه. كلية الآداب. جامعة الإسكندرية – قسم الدراسات المسرحية – لعام ٢٠٠٢ .

خامسا: المراجع الأجنبية:

- **Peter Slade: Child Drama , 11th Impression , Hodder and Stroughton,1980.**